

## ABC DI CORPI: ALCUNI ALFABETI FIGURATI DEL XVI SECOLO DEL GABINETTO DISEGNI E STAMPE DELLA PINACOTECA NAZIONALE DI BOLOGNA

Valeria Butera

Senza alcuna interruzione, l'estro e la stravaganza che animavano numerose serie alfabetiche nel Tardogotico si ripresentano nel Rinascimento e, benché mutino gli elementi delle composizioni, il risultato finale resta ugualmente ricco di fascino e creatività. Numerosi artisti del XVI secolo, in particolar modo incisori, sperimentano quello che possiamo definire un vero e proprio genere, quello degli alfabeti ornamentali, talvolta inserendoli in album di modelli, talvolta cimentandosi in sperimentazioni in cui gareggiare per originalità<sup>1</sup>. L'alfabeto, in realtà, non smette di suggerire agli artisti infinite variazioni sul tema: dal *Neiw kunstliches Alphabet* di Johann Theodor de Bry (1595), all'*Alphabet comique* di Honoré Daumier (1836), si può affermare che gli incisori, in particolare, si sono applicati con costanza a questo genere, per non parlare, poi, delle numerosissime sperimentazioni di artisti contemporanei.

La fortuna del genere è ben documentata dai materiali del Gabinetto Disegni e Stampe di Bologna, che conserva pregevoli esemplari di alfabeti ornamentali, dall'esemplare del Maestro delle Banderuole, della seconda metà del XV secolo<sup>2</sup>, a quello architettonico di Antonio Basoli<sup>3</sup>, che sul frontespizio reca la data MDCCCXXXIX<sup>4</sup>. Mentre quest'ultimo, e il più noto *Alfabeto in sogno* di Giuseppe Maria Mitelli (1687)<sup>5</sup>, sono rilegati in singoli volumetti<sup>6</sup>, oggi gli altri esemplari si presentano sciolti, inseriti in cartelline di conservazione, mentre in origine dovevano collocarsi entro il volume 43 (ex XLII) della collezione del conte Ludovico Aurelio Savioli Fontana Corbelli (1751-1788)<sup>7</sup>, dal titolo *Stampe tedesche di Martino Schoen detto il Buon Martino di Bartolomeo*

<sup>1</sup> Ringrazio Fabrizio Lollini per le indicazioni e i preziosi suggerimenti. Uno speciale ringraziamento va a Elena Rossoni, direttrice del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, che mi ha seguito durante il tirocinio formativo, in cui ho avuto l'occasione di consultare il materiale oggetto di questo studio. Ringrazio infine Emilia Calbi per la scrupolosa revisione del mio lavoro.

<sup>2</sup> Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 1324, PN 1325 e PN 21641.

<sup>3</sup> Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 351, inv. da PN 33539 a PN 33564.

<sup>4</sup> In merito agli esemplari tardogotici rimando al mio articolo VALERIA BUTERA, *Funambolici equilibri. Gli alfabeti antropomorfi della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, «Il Carrobbio», XXVII, 2011, pp. 57-68 e relativa bibliografia, sintesi della mia tesi di laurea specialistica dal titolo *Gli alfabeti antropomorfi nel Tardogotico: iconografia e applicazioni*, Università di Bologna, a.a. 2009-2010, relatore Emilia Calbi.

<sup>5</sup> Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 196, inv. PN 22874/1-25. Cfr. ACHILLE BERTARELLI, *Le stampe popolari italiane*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 294-303, nn. 243-267.

<sup>6</sup> Per essere più precisi solo quello di Mitelli ha una rilegatura, i grandi fogli di Basoli sono tenuti insieme da una fascetta di conservazione.

<sup>7</sup> Per un resoconto dettagliato della collezione ELENA ROSSONI, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», a cura di E. ROSSONI, maggio 2008, (<http://www.aperto.gdspinacotecabo.it>).

*Schoen e di Israel van Meckenem*<sup>8</sup>, come riportato sul controfondo delle stampe e annotato in un manoscritto del 1896 di Paul Kristeller<sup>9</sup>, autore, insieme al direttore della Pinacoteca, Anacleto Guadagnini, dello smontaggio dei volumi<sup>10</sup>.

Pur senza poterlo stabilire con assoluta certezza, è ipotizzabile che l'ordine in cui erano incollate le stampe nel tomo 43, dalla c. 316 alla c. 334, rispettasse la disposizione che questi alfabeti avevano in una delle tre cartelle contenenti incisioni che il conte Savioli aveva trafugato da Mannheim, città in cui aveva ricoperto nell'ottavo decennio del XVIII secolo i prestigiosi incarichi di direttore della cappella musicale di corte e di 'Galerie Intendant' del gabinetto di disegni e incisioni del principe elettore del Palatinato, Carl Theodor<sup>11</sup>. Questa in breve la vicenda: una commissione amministrativa di Mannheim, senza cautelarsi sufficientemente, aveva concesso al conte di portare in Italia tre volumi con opere di Schongauer, di van Meckenem e degli Hopfer - come verificabile da una ricevuta di mano dello stesso Savioli, datata 20 marzo 1780<sup>12</sup> - affinché proseguisse, durante la sua assenza dalla corte tedesca, la compilazione di un *Catalogue Raisonné de la Collection d'Estampes de S.A.S.E. Palatine, Duc de Bavière, [...]*<sup>13</sup>. La collezione del principe elettore ammontava a circa 60.000 stampe e di questa Savioli aveva inventariato nel 1779 solo una minima parte, riguardante la grafica italiana<sup>14</sup>. Il soggiorno del conte a Bologna divenne tuttavia definitivo e invano una commissione, appositamente nominata dal principe elettore, cercò di fare luce sugli scambi di duplicati, sulle compra-vendite di stampe verificatesi all'interno del Gabinetto, oltre che di esigere dal conte esaurienti spiegazioni sull'accaduto e l'assunzione delle proprie

<sup>8</sup> Nel 1993 si è tenuta a Bologna una mostra a cura di Marzia Faietti, in occasione della quale è stato pubblicato il volume VII del catalogo generale delle incisioni, cui rimando per una bibliografia più approfondita: *Incisori Tedeschi e Fiamminghi del secolo XV. La collezione della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di Marzia Faietti, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 20 marzo-16 maggio 1993), Bologna, Arts & co., 1993, in particolare si vedano le pp. 28-29, 32.

<sup>9</sup> PAUL KRISTELLER, *R. Galleria di Bologna, Raccolta di incisioni*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, II, Roma, 1896, in *La raccolta delle stampe di Benedetto XIV Lambertini nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di Andrea Emiliani e Giovanna Gaeta Bertelà, Bologna, Alfa, 1970, pp. 397-400.

<sup>10</sup> M. FAIETTI, *Incisori Tedeschi e Fiamminghi* cit., p. 20. Le stampe erano incollate alle cc. da 316 a 334 del tomo Lambertini.

<sup>11</sup> CHRISTOF METZGER, in *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance*, a cura di C. Metzger, catalogo della mostra (Monaco, Pinakothek der Moderne, 5 novembre 2009 - 31 gennaio 2010), Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2009, p. 36. Fra le cartelle una conteneva sicuramente le stampe di Daniel Hopfer e dei suoi figli Hieronymus e Lambrecht, che citerò fra breve nel testo.

<sup>12</sup> «J'ai reçu du Cabinet des estampes de S.A.S.E. En pret les estampes suivantes/ L'Ouvrage de Israel de Mechen [Meckenem]/ L'Ouvrage de David [sic] Hopfer/ L'Ouvrage de Martin Schoen [Schongauer] [...] Louis Aurele Conte Savioli». Cfr. TILMAN FALK, *Die Graphische Sammlung von A-Z*, in *Künstler Zeichnen. Sammler Stiften. 250 Jahre Staatliche Graphische Sammlung München*, a cura di Michael Semff e Kurt Zeitler, vol. III, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 38.

<sup>13</sup> WOLFGANG WEGNER, *Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz als Kunstsammler: Zur Entstehung und Gründungsgeschichte des Mannheimer Kupferstich- und Zeichnungskabinetts*, Mannheim, Gesellschaft der Freunde Mannheims und der Ehemaligen Kurpfalz (Mannheimer Altertumsverein von 1859), 1960, p. 45.

<sup>14</sup> Il primo volume riguarda la scuola veneta, il secondo quella lombarda, mentre il terzo è sostanzialmente una revisione del primo. Cfr. T. FALK, *Die Graphische Sammlung* cit., pp. 37-39.

responsabilità<sup>15</sup>: il ‘caso Savioli’ venne insabbiato e le preziose stampe non tornarono più in Germania<sup>16</sup>.

La vicenda spiega la presenza e la rarità di un fondo così cospicuo di grafica transalpina nel Gabinetto Disegni e Stampe di Bologna. Nello specifico caso degli alfabeti figurati, la Pinacoteca Nazionale conserva esemplari unici in Italia e, in alcuni casi, non facilmente reperibili nemmeno all'estero<sup>17</sup>.



Fig. 1, Hans Weiditz, *Alfabeto di bambini*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 1572

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>17</sup> Almeno non nella loro completezza, ostacolata dalla stampa su più fogli di alcuni alfabeti. A Bologna, al contrario, si conservano i tre fogli della copia xilografica del Maestro E.S. (inv. da PN 1383 a 1385), i tre di quello del Maestro delle Banderuole (inv. PN 1324, 1325, 21641), e gli otto fogli dell'alfabeto architettonico (inv. PN 21763, da PN 1411 a 1414 e da PN 1446 a 1448), presenti integralmente solo a Bologna.

Per completezza occorre anche citare i tre esemplari di alfabeti di Daniel Hopper (1470 circa-1536), abilissimo incisore di Augusta, inseriti nel volume 48 della stessa collezione, volume quasi monografico, perché dedicato alle acqueforti di Daniel e dei suoi figli Hieronymus e Lambrecht<sup>18</sup>.

Tralasciando il discorso articolato sugli esemplari tardogotici, da me trattato in precedenza<sup>19</sup>, e di cui questo saggio è la cronologica prosecuzione, si può constatare che il genere nel passare dei decenni prosegue con un successo e una diffusione ancora maggiore rispetto al secolo XV, aggiornandosi al mutato gusto rinascimentale e a un repertorio che accantona (ma non abbandona del tutto) le creature mostruose dei bestiari medievali e attinge ora più che mai alla classicità, dalle figure atletiche di Flötner, ai putti giocherelloni di Weiditz (fig. 1). In alcuni casi ci troviamo di fronte a esercizi compositivi, sperimentazioni squisitamente fini a se stesse, prive di alcuna possibilità di applicazione, altre volte la struttura della lettera è invece funzionale all'uso in tipografia, quando non concepita espressamente per essa. In questo secondo caso si colloca l'alfabeto xilografico di Hans Weiditz (1500 circa-1536)<sup>20</sup>, di cui una copia, intagliata da Anton von Worms, è stata, infatti, impiegata dal tipografo di Colonia Eucarius Cervicornus nell'edizione del 1524 delle *Opere* di Giuseppe Flavio<sup>21</sup>. Erroneamente attribuito prima a Dürer e, in seguito, a Burgkmair dal Passavant<sup>22</sup>, è restituito a Weiditz solo nel 1904 da Röttinger<sup>23</sup>. Datato 1521 nei cartigli che due puttini tengono nella lettera Z, l'alfabeto è stato stampato ad Augusta da Jost de Negker, come impresso in basso nel secondo foglio, particolare non più visibile nell'esemplare rifilato di Bologna ma leggibile invece in quello del Kupferstichkabinett di Berlino<sup>24</sup>. Nativo di Freiburg in Breisgau, dopo un breve apprendistato a Strasburgo, Weiditz si trasferisce intorno al 1518 ad Augusta, dove entra nella bottega di Hans Burgkmair (1473-1531). Dal 1523 circa collabora con il tipografo di Strasburgo Johann Schott, per il quale decora ad acquerello l'*Herbarum vivae eicones* di Otto Brunfel (1530-36)<sup>25</sup>, proseguendo l'attività di 'illustratore' che aveva svolto nella città imperiale, dove nel 1532 aveva realizzato le xilografie per il *Von der*

<sup>18</sup> Il frontespizio del volume reca il titolo *Stampe tedesche di David, Daniel, Lambert e Girolamo Hopper*. Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe; gli alfabeti corrispondono agli inventari PN 8135, PN 8136, PN 8137, incollati alle carte 128, 129 e 130. Sugli alfabeti di Hopper si veda C. METZGER, *Daniel Hopper* cit., pp. 464-466, nn. 143-144.

<sup>19</sup> V. BUTERA, *Funambolici equilibri* cit., pp. 57-68, e relativa bibliografia.

<sup>20</sup> Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, PN 1572. L'esemplare smarginato è impresso da due matrici su due fogli, mm 285 x 200 e mm 285 x 198, poi incollati su un controfondo. Appare in buono stato di conservazione, è leggermente strappato negli angoli esterni delle lettere A e C e ha qualche lacuna in D, X, Y, ed elemento finale. Ogni lettera misura circa mm 57 x 57.

<sup>21</sup> LEO S. OLSCHKI, *Choix de livres anciens rares et curieux en vente à la librairie ancienne Leo S. Olschki*, Firenze, Olschki, 1912, vol. III, p. 1098, n. 3451.

<sup>22</sup> JOHANN DAVID PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, Leipzig, R. Weigel, 1862, vol. III, p. 282, n. 130.

<sup>23</sup> HEINRICH RÖTTINGER, *Hans Weiditz der Petrarkameister*, Straßburg, J.D. Ed. Heitz, 1904, p. 39.

<sup>24</sup> Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 14-3 e inv. 15-3. Cfr. MICHAEL ROTH, *Schrift als Bild*, a cura di M. Roth, catalogo della mostra (Berlino, Kupferstichkabinett, 29 ottobre 2010 - 23 gennaio 2011), Petersberg, Imhof-Verlag, 2010, pp. 85-86, n. 63.

<sup>25</sup> DAVID LANDAU - PETER W. PARSHALL, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven-London, Yale University Press, 1994, pp. 247-250.

*Artzney bayder Glueck*, ovvero l'edizione tedesca del *De Remediis Utriusque Fortunae* di Petrarca, da cui l'epiteto di *Petrarkameister* con il quale è spesso citato<sup>26</sup>.

Le ventitré lettere maiuscole del suo alfabeto, dalle proporzioni classicheggianti, sono perfettamente centrate entro la cornice, solo la stanghetta della *Q* oltrepassa i confini del riquadro. L'esemplare è spesso chiamato *Alfabeto dei bambini*, in virtù dei puttini e dei bimbi che popolano lo sfondo scuro dei riquadri. Essi sono intenti a suonare svariati strumenti musicali - corni (*A*, *R*), flauti (*X*), siringhe (*B*), tamburi (*G*), vielle (*X*) - oppure a giocare con cervi (*C*), orsi (*K*), scimmie (*E*), a carte (*R*), o travestiti da buffoni (*O*). L'apparato decorativo comprende spesso elementi desunti dal repertorio classicheggiante: festoni (*L*), conchiglie (*A*, *K*), vasi (*G*, *Z*) e trofei (*T*); in generale il tono si sposa perfettamente con quello adottato da Burgkmair nei *Trionfi di Massimiliano* (1518 circa), e da altri artisti di Augusta in incisioni o fregi decorativi<sup>27</sup>.

La tipologia dell'alfabeto figurato con putti non è, infatti, così insolita in Germania: Hans Holbein il Giovane la adotta dal 1516 per tutto il resto della sua carriera, come dimostrano le serie alfabetiche latine e greche incise a Basilea su suoi disegni dal Monogrammista CV e da Jacob Faber nel 1523-24 e utilizzate nella coeva decorazione libraria<sup>28</sup>. Un bell'esempio è fornito dalla prima pagina della traduzione di Conrad Heresbach del *Geographicorum Commentarii* di Strabone, stampata da Valentin Curio a Basilea nel 1523 (*fig. 2*)<sup>29</sup>.

La tipologia delle 'lettere animate' in un certo qual modo si può considerare un fenomeno europeo che in quegli stessi anni è presente anche a Fontainebleau: un disegno di fregio parlante è ascripto al bolognese Francesco Primaticcio (1504-1570), impegnato alla corte di Francesco I dal 1532. In un esemplare, oggi al Louvre<sup>30</sup>, amorini giocano intorno alle lettere della parola *REX*, mentre nella versione degli Uffizi (*fig. 3*), inventariato come opera di Prospero Fontana<sup>31</sup>, ma che Béguin ascrive

<sup>26</sup> M. ROTH, *Schrift als Bild* cit., p. 86.

<sup>27</sup> Dodgson accosta lo stile degli animali a quello della cornice del frontespizio delle *Devotissimae Meditationes*, stampate da Grimm e Wyrung ad Augusta nel 1520 (Freiburg, Universitätsbibliothek, K 3391 b, Thomas à Kempis, *Devotissimae meditationes de vita beneficiis et passione salvatoris Jesu Christi*, Augsburg, 1520, VD 16 D 1304). Cfr. C. DODGSON, *An Alphabet by Hans Weiditz*, «The Burlington Magazine», XII, 1908, 59, pp. 28-293 (p. 293).

<sup>28</sup> Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. 190-3. Cfr. M. ROTH, *Schrift als Bild* cit., p. 88.

<sup>29</sup> *Valentinus Curio Lectori. En tibi lector studiose Strabonis geographicorum commentarios, olim ut putatur, a Guarino Veronense, & Gregorio Trifernate latinitate donatos, iam vero denuo a Conrado Heresbachio ad fidem Graeci exemplaris, autorumque, qui huc facere videbantur, non aestimandis laboribus recognitos. Nos, quo hoc opus, & eruditum, & iuxta necessarium in nostra officina felici palingenesia renascetur, neque sumptibus pepercimus, neque diligentiae.* Basel, Valentin Curio März, 1523. I motivi a candelabre della cornice sono attribuiti a un anonimo maestro della scuola di Hans Baldung Grien, a Holbein spetta la paternità della *S* con i due putti che suonano le fanfare. L'esemplare mostrato è conservato a Londra, British Museum, inv. 1900,1019.126.

<sup>30</sup> Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8578 *recto*, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, tracciato preparatorio a matita nera e stilo, lueggiate su carta tinteggiata beige, mm 137 x 354. Cfr. DOMINIQUE CORDELLIER, in *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia*, a cura di D. Cordellier e Jadranka Bentini, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, 30 gennaio – 10 aprile 2005), Milano, 5 Continents Editions, 2005, pp. 166-167, n. 46.

<sup>31</sup> Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 12238 F, disegno a penna, acquerellature su carta giallina. La scheda di catalogo cartacea riporta le misure di cm 40 x 69 e  $\frac{3}{4}$  e l'attribuzione a Prospero Fontana. Tale attribuzione è sostenuta da Vera Fortunati, la quale assegna anche il disegno del Louvre allo stesso artista. Cfr. VERA FORTUNATI

allo stesso Primaticcio<sup>32</sup>, *REX* è preceduto dall'acrostico *F.P.R.F.* (Francesco Primo Re di Francia)<sup>33</sup>, secondo una modalità che non è lontana dagli esemplari di Weiditz e di Holbein che circolavano anche in Italia: a Venezia sono documentati nelle tipografie di Ottaviano Scoto e Giovanni Tacuino già dalla fine del XV secolo<sup>34</sup>. Dall'illustrazione libraria all'affresco il passo è breve: ritroviamo applicazioni di questo genere in un fregio nella Sala Grande del castello di Trento, opera di Dosso Dossi (1490 circa-1542), realizzato fra il 1531 e il 1532, che mostra alcuni bambini che reggono in maniera scomposta grandi lettere che corrispondono al nome del committente, Bernardt (Cles)<sup>35</sup>. Il genere gode di una certa diffusione, tanto che lo si ritroverà nei palazzi del Vaticano, precisamente nella prima stanza dopo il salone dell'appartamento di Giulio III, dove lungo tutta la parete corre in alto un fregio, dove putti giocano sulle enormi lettere capitali che celebrano il papa, *IVLIVS/ III PON/ TIFEX/ PTIMAX*<sup>36</sup>. Negli stessi anni, a Bologna, fra Damiano da Bergamo (1480 circa-1549) intagliava motivi simili sulla cornice destinata al coro della cappella del castello della Bastie d'Urfé, presso Lione, commissionato nel 1548 da Claude d'Urfé ambasciatore del re di Francia al Concilio di Trento<sup>37</sup>.

Tornando all'alfabeto di Hans Weiditz, è interessante notare anche l'elemento che chiude la serie alfabetica, perché introduce un'altra questione. Non ci troviamo più di fronte alle figure mostruose dell'alfabeto di Giovannino de' Grassi<sup>38</sup>, né agli arabeschi floreali dell'*alfabeto del 1464*<sup>39</sup>, ma a un disegno geometrico, costituito da un cerchio inscritto in un quadrato diviso in otto parti dalle diagonali e dalle meridiane, a sua volta inserito in un quadrato più grande. La struttura rivela il rigoroso principio geometrico che sovrintende la costruzione delle lettere: il quadrato interno segna

---

PIETRANTONIO, *Prospero Fontana*, in *Pittura Bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pietrantonio, vol. I, Bologna, Grafis, 1986, pp. 342, 361.

<sup>32</sup> SYLVIE BÉGUIN, *Primatice et Bologne*, in *Il luogo ed il ruolo della città Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, a cura di Giovanna Perini, Atti del Colloquio C.I.H.A. (Bologna, 1990), Bologna, Nuova Alfa, 1992, pp. 245-264 (pp. 246-247, n. 2).

<sup>33</sup> Una terza versione si trova a Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. DIB. 7620.

<sup>34</sup> D. CORDELLIER, *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia* cit., p. 167.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Per l'affresco si registra un pagamento a Daniele da Volterra in data 23 ottobre 1550, ma l'esecutore potrebbe essere Prospero Fontana. Cfr. DEOCLECIO REDIG DE CAMPOS, *I palazzi vaticani*, Bologna, Cappelli, 1967, p. 138; sull'attribuzione a Fontana V. FORTUNATI PIETRANTONIO, *L'immaginario degli artisti bolognesi tra Maniera e Controriforma: Prospero Fontana (1512-1597)*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, a cura di A. Emiliani, atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979), Bologna, Clueb, 1982, pp. 97-111 (pp. 100-101).

<sup>37</sup> La bottega di fra Damiano, dopo la sua morte, userà lo stesso repertorio per le tarsie del coro di S. Domenico, fra il 1551 e il 1558, proprio a Bologna, patria di Francesco Primaticcio. Cfr. D. CORDELLIER *Primaticcio. Un bolognese alla corte di Francia* cit., p. 167.

<sup>38</sup> Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Cod. A, VII, 14, Cassaf. 1.21, dimensione dei fogli irregolare, da un minimo di mm 227 x 170 a un massimo di mm 260 x 186. Cfr. GIULIO ORAZIO BRAVI - MARIA GRAZIA RECANATI, *Commentario al codice Tacuino di disegni di Giovannino De Grassi: Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo, Cassaf. 1.21*, Modena, Il bulino, 1998.

<sup>39</sup> Londra, British Museum, dimensione media di ogni lettera mm 117 x 91. Cfr. V. BUTERA, *Funambolici equilibri* cit., note 9 e 29, p. 67, per la relativa bibliografia.

la dimensione massima del carattere entro la cornice<sup>40</sup>. Lo schema riprende le più famose costruzioni geometriche che regolano le lettere di Luca Pacioli, matematico veneziano che, nell'edizione a stampa del *De Divina Proportione* (1509)<sup>41</sup>, teorizza sul corretto disegno delle lettere latine. Il suo *Alphabeto Dignissimo Antico*, in cui il rapporto tra larghezza e altezza delle aste è 1 : 9, dà forse ai caratteri un po' meno eleganza rispetto a quelli progettati da Leon Battista Alberti (1 : 12), ma conferisce loro maggiore monumentalità<sup>42</sup>. Pacioli prosegue un discorso iniziato più di cinquant'anni prima dal veronese Felice Feliciano<sup>43</sup> e dal libraio e miniatore Damiano da Moile (Parma)<sup>44</sup>. Il primo, nel manoscritto *Alphabetum Romanum* (1460 circa)<sup>45</sup>, aveva raccolto venticinque disegni di lettere maiuscole, corredandoli di una breve spiegazione sulle proporzioni che ne sottendono la costruzione, mentre il secondo aveva stampato nel 1483 un incunabolo con le istruzioni per disegnare lettere all'uso classico<sup>46</sup>.

A pochi anni di distanza dal trattato di Pacioli, nel 1514 esce a Venezia *Theorica et Pratica de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species* del ferrarese Sigismondo de Fanti, forse il primo vero e proprio manuale sull'*ars scribendi*, in cui l'erudito non fornisce solo le regole geometriche per la costruzione delle lettere, ma anche le disposizioni tecniche per la loro realizzazione, dalla preparazione della carta e l'impugnatura della penna agli inchiostri da utilizzare<sup>47</sup>. È a quest'opera che si ispira probabilmente Albrecht Dürer nel terzo libro del suo trattato *Unterweisung der Messung*, edito a Norimberga nel 1525, dove egli slancia e alleggerisce le proporzioni piuttosto tozze delle lettere del ferrarese da 1 : 8 a 1 : 10<sup>48</sup>.

Questo breve inciso è solo un accenno alla più articolata discussione teorica che coinvolge umanisti, letterati e artisti fra Quattro e Cinquecento, e che cerca di applicare alla costruzione delle lettere i medesimi principi matematici di armonia ed equilibrio che regolavano l'architettura, sottraendola al campo dell'empirismo per darle dignità 'scientifica'. È questo rigore geometrico a caratterizzare le lettere di Weiditz.

<sup>40</sup> M. ROTH, *Schrift als Bild* cit., p. 86.

<sup>41</sup> Del manoscritto, concluso nel 1498, si conoscono tre copie, dedicate al Duca di Milano, a Giangaleazzo Sanseverino e a Pietro Soderini; cfr. ATTILIO ROSSI, *Omaggio all'alfabeto*, Milano, Luigi Maestri, 1990, p. 87.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>43</sup> Felice Feliciano (1433-1480?), di origini veronesi, fu calligrafo, copista, legatore, ma estese i suoi interessi anche allo studio di antichità ed epigrafi romane, per questo detto l'Antiquario. Cfr. SUSY MARCON, voce *Feliciano, Felice*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani, secoli IX-XVI*, a cura di Milva Bollati, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 218-221.

<sup>44</sup> Damiano da Moile o Moyle (post 1439-1500), fu cartolaio, legatore, miniatore, calligrafo e coeditore: cfr. GIUSEPPA Z. ZANICHELLI, voce *Moyle, Francino, Damiano e Angelo da*, in *Dizionario Biografico* cit., pp. 811-813.

<sup>45</sup> Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. lat. 6852. Cfr. GIOVANNI MARDERSTEIG, *Alphabetum Romanum/Felice Feliciano Veronese*, Verona, Boudoni, 1960; *L'Antiquario' Felice Feliciano Veronese: tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, a cura di Agostino Contò et al., atti del convegno (Verona, 3-4 giugno 1993), Padova, Ed. Antenore, 1995.

<sup>46</sup> A. ROSSI, *Omaggio all'alfabeto* cit., p. 89.

<sup>47</sup> M. ROTH, *Schrift als Bild* cit., p. 127.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

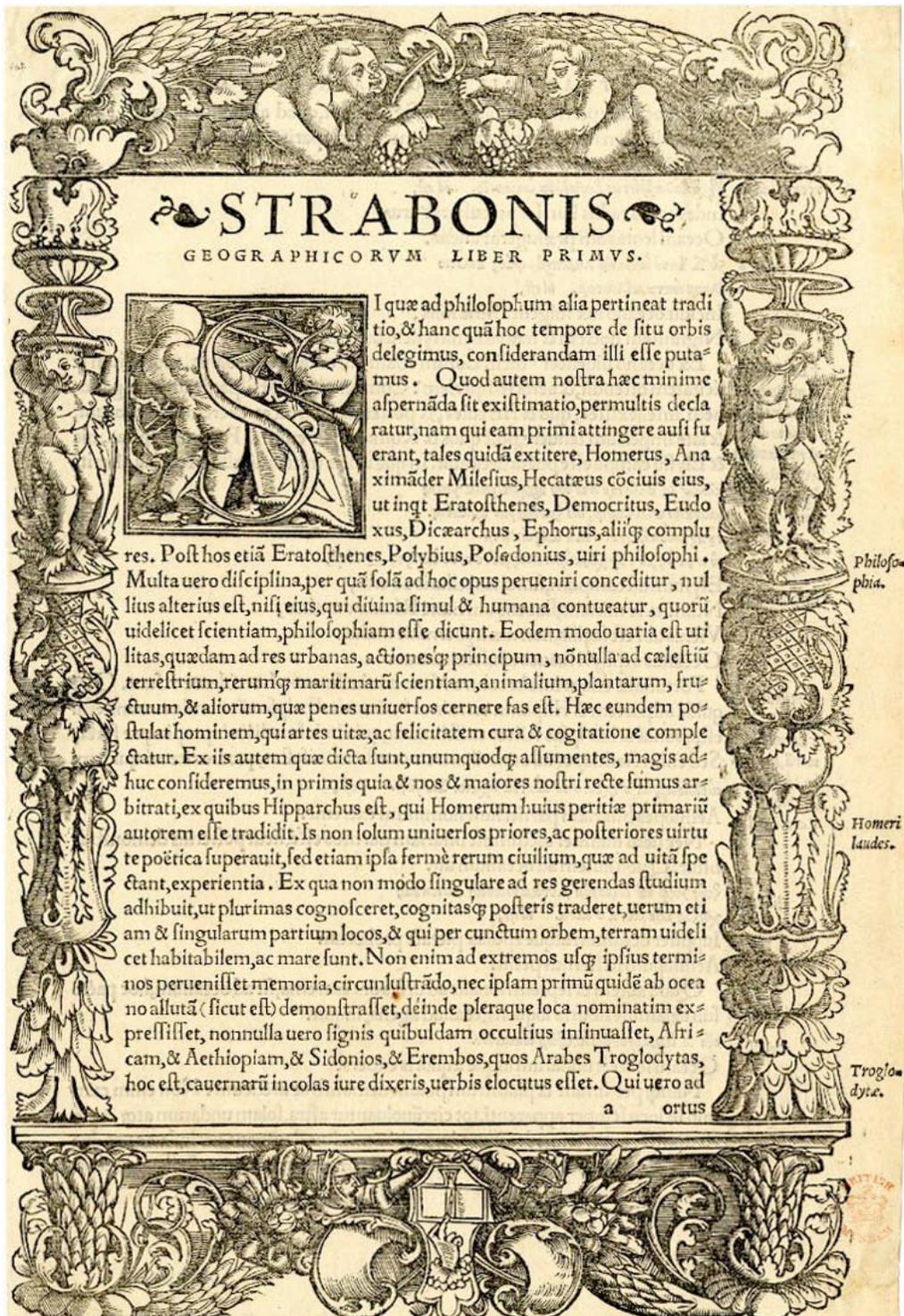


Fig. 2, Strabone, *Geographicorum Commentarii*, Basilea, Valentin Curio, 1523, Londra, British Museum, inv. 1900,1019.126

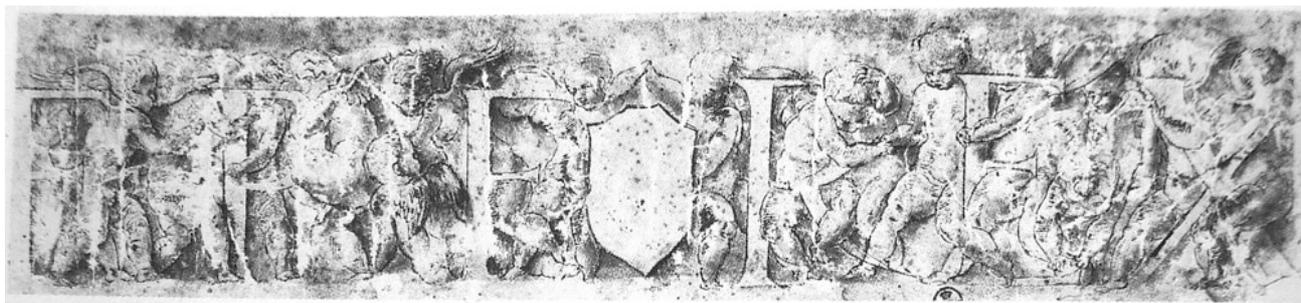


Fig. 3, Francesco Primaticcio, *Fregio di putti che giocano con le lettere F.P.R.F.REX*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 12238 F

Il riflesso dell'assioma di Protagora «l'uomo è misura di tutte le cose», che il pensiero rinascimentale ha portato alla ribalta, indica non solo l'uomo come parametro universale delle costruzioni architettoniche che a lui si devono rapportare, ma, in primo luogo, stabilisce che il corpo umano è, nel rapporto delle singole parti anatomiche con il tutto, luogo dell'armonia, della bellezza e della proporzione, matematicamente perfetto. Questa concezione investe anche la tipografia e, nel 1529, l'umanista francese Geofroy Tory (1480 circa-1533) pubblica il trattato *Champ fleury* (fig. 4), nella cui dedica esplicita che il corpo e il volto umani sono il modulo di riferimento per la costruzione delle lettere antiche<sup>49</sup>. Egli coniuga così la costruzione geometrica delle lettere inserite nel cerchio e nel quadrato, che abbiamo visto già applicata da Feliciano e Pacioli, all'ideale dell'uomo vitruviano, inscritto nel cerchio e nel quadrato, come codificato da Leonardo da Vinci.

La componente geometrica, preponderante nel trattato di Tory, viene invece sottesa nell'alfabeto umano di Peter Flötner (1490 circa-1546), primo di una tipologia che avrà notevole successo nei decenni successivi (fig. 5)<sup>50</sup>. Le ventiquattro lettere sono distribuite su quattro file, con l'aggiunta, nell'ultima, di un arabesco preceduto dal monogramma dell'artista su una bandierina fissata all'estremità di una salsiccia dotata di ali, mentre all'altra estremità è appeso un campanello<sup>51</sup>. Ogni carattere è costruito interamente da corpi umani, salvo qualche oggetto in alcuni casi: nella *A* una mela, in *C* e *O* una palla, in *L* e *N* un drappo, mentre nella *Q* ricompare la curiosa salsiccia. I corpi nudi mostrano proporzioni classicheggianti, sebbene non uniformi per tutte le lettere: l'uomo della *C* e la donna che costituisce la pancia della *D*, per esempio, sono marcatamente più grandi delle

<sup>49</sup> «Champ fleury, au quel est contenu l'art et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnees selon le corps et visage humain ... par Maistre Geoffroy Tory...». Cfr. G. TORY, *Le Champ fleury*, Paris, Guormont, 1529, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des livres rares, RES-V-516. Fonte: gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nationale de France.

<sup>50</sup> Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 21517. Il foglio è strappato all'incirca a metà, nel senso verticale, poi ricomposto incollandolo su controfondo, mm 175 x 296. Due esemplari analoghi sono conservati alla Graphische Sammlung Albertina di Vienna (inv. nr. 1961-307) e in collezione privata americana. La critica lo data intorno al 1534.

<sup>51</sup> BARBARA DIENST, *Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2002 (Kunstwissenschaftliche Studien, 90), p. 77.

figure che compongono A o B. Affinché tutte le lettere abbiano la stessa altezza, l'incisore adotta unità di misura diverse o sostituisce ai corpi di adulti quelli di bambini, come per il tratto inferiore della E, della G, o per l'intera Y<sup>52</sup>.

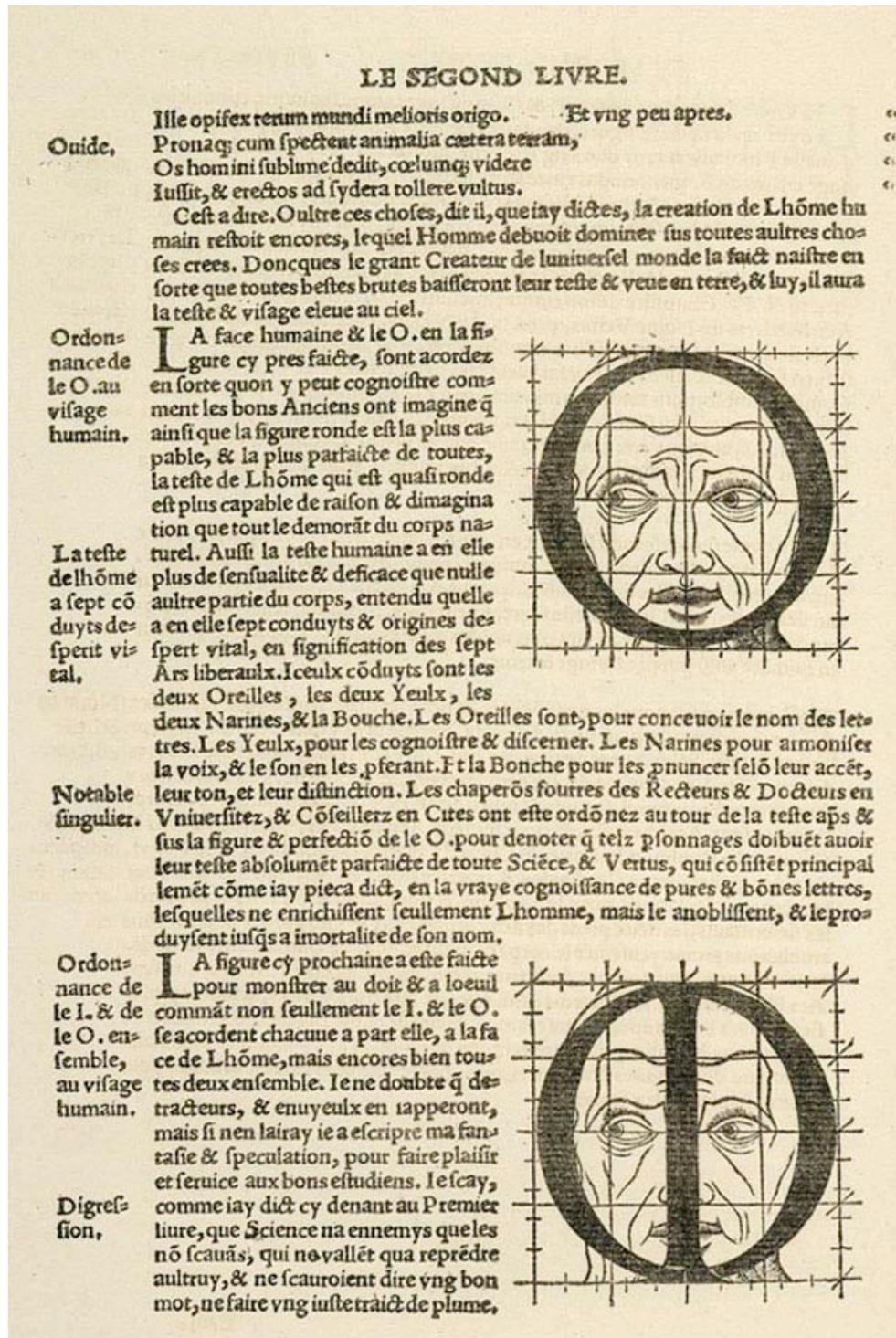


Fig. 4, Geoffrey Tory, *Champ fleury*, 1529, Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des livres rares, RES-V-516

<sup>52</sup> Nel 1683, nel suo *Alfabeto in sogno*, Mitelli adotterà invece la soluzione di fare inginocchiare un uomo adulto: Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, bulino, mm 270 x 188, vol. 196, PN 22874/24.

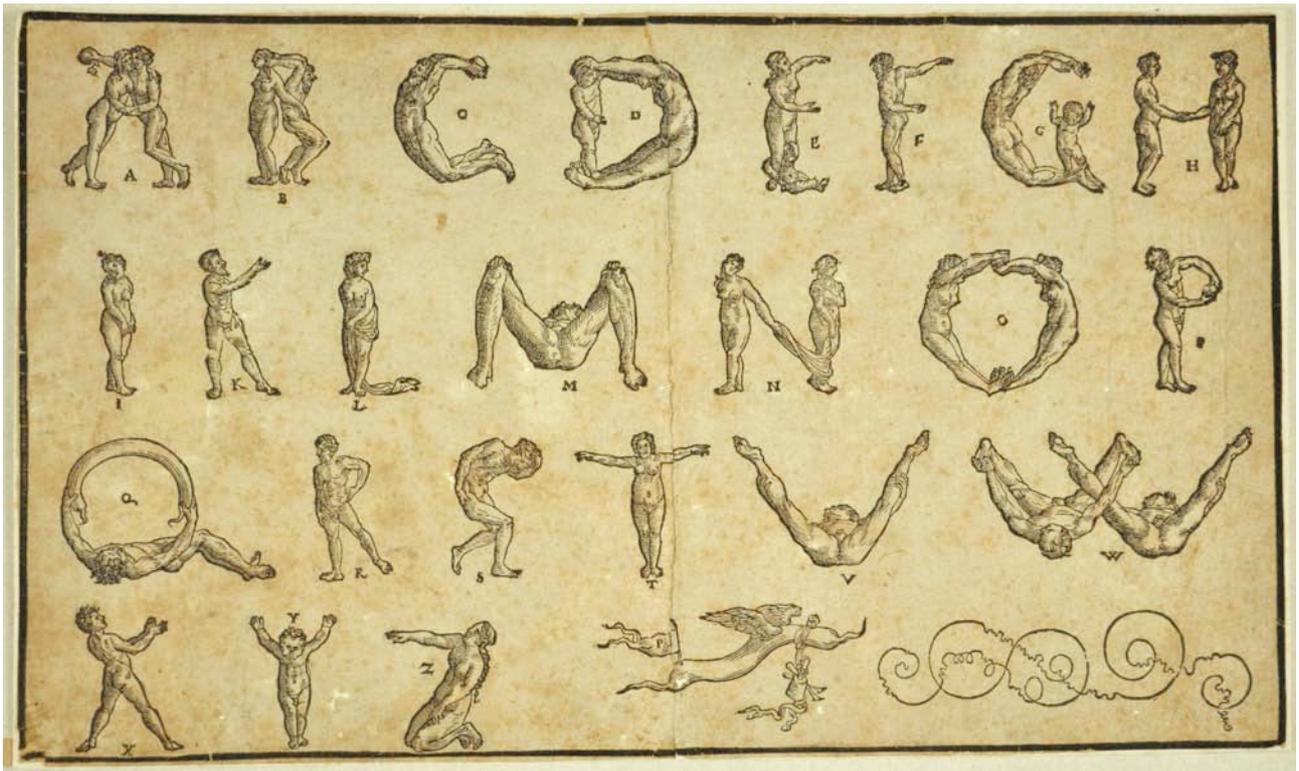


Fig. 5, Peter Flötner, *Alfabeto figurato*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 21517

Talvolta i corpi si trovano in pose composte e pudiche (H, I), ma più frequentemente assumono posizioni da ginnasti, singolarmente (F, M, V) o in coppia (B, W), forzate al limite del contorsionismo (C o G).

Le figure non mostrano espressioni particolari, i loro volti sono spesso nascosti o di dimensioni così ridotte da rendere molto difficile scorgere persino le labbra. Nell'alfabeto non c'è traccia di particolari iconografici, l'unica eccezione è fornita dalla lettera A: l'uomo che abbraccia la donna tiene in mano una mela, allusione ad Adamo ed Eva. I progenitori del genere umano sono spesso *incipit* degli alfabeti figurati che sfruttano il principio acrofonetico, in cui le lettere sono illustrate con un soggetto - figura umana, animale, scena biblica o mitologica - il cui nome inizia con la lettera corrispondente<sup>53</sup>.

La fantasia di Flötner va inquadrata nel contesto culturale rinascimentale, che, come detto, aveva prodotto numerosi trattati dedicati alla ricerca di una proporzione matematica che disciplinasse la costruzione delle lettere. Allo stesso tempo essa è stimolata dal clima artistico e intellettuale di Norimberga, patria di Dürer, ma anche dell'umanista e calligrafo Johann Neudörffer der Ältere

<sup>53</sup> FRANCA NARDELLI PETRUCCI, *La lettera e l'immagine: le iniziali parlanti nella tipografia italiana, secoli XVI-XVIII*, Firenze, Olschki, 1991, p. 8. Un esempio è presente anche presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna, PN 4038/1, xilografia, mm 44 x 41 (fig. 6). Le lettere sono 22, di formato quadrato dove sullo sfondo è raffigurata una scena veterotestamentaria o un santo (per esempio san Floriano nella F).

(1497-1563)<sup>54</sup>. Nel 1519 egli compone il primo libro di modelli di scrittura in lingua tedesca (pubblicato solo nel 1538)<sup>55</sup>, una necessità per una città come Norimberga dove, a cavallo fra XV e XVI secolo, la calligrafia, sebbene considerata un po' arte, un po' pratica artigianale, è materia di insegnamento nelle scuole private che fioriscono copiose<sup>56</sup>.



Fig. 6, Anonimo, *Lettera istoriata A*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 4038/1

<sup>54</sup> B. DIENST, *Der Kosmos des Peter Flötner* cit., p. 76.

<sup>55</sup> Il titolo completo è *Eine gute Ordnung vnd kurtze vnterricht der furnemsten grunde aus denen die Jungen Zierlichs schreybens begirlich mit besonderer kunst und behendichkeyt vnterricht vnd geubt mögen werden.*

<sup>56</sup> M. ROTH, *Schrift als Bild* cit., pp. 112-113.

L'alfabeto di Flötner tuttavia non si pone come esclusivo pretesto per complicati studi di posizioni atletiche; è piuttosto un esperimento calligrafico-scientifico, in cui si esprime la tensione fra un preciso schema formale, quello dell'alfabeto, e la natura selvaggia della nudità dei corpi, che emerge con un carattere marcatamente osceno nelle lettere *M*, *V*, e *W*, nelle quali, tramite l'espedito delle pose da ginnasti è in vista ciò che il pudore impone di coprire<sup>57</sup>. Apparentemente inconciliabile con il casto ideale di bellezza classico rinascimentale che altre figure paiono richiamare (*I*, *L* o *S*), l'impudica inquadratura dei personaggi in *M*, *V* e *W* rimanda alle carte da gioco dello stesso incisore e alla sfera carnascialesca, dove la rappresentazione dei genitali era legittimata, se non persino materia di tenzone poetica<sup>58</sup>. Nel caso di Flötner tale familiarità con soggetti osceni è, almeno in parte, riconducibile alla sua esperienza di soldato fra i lanzichenecchi nelle campagne militari di Carlo V<sup>59</sup>. L'indecente esposizione delle parti più intime del corpo non solo non ha nulla di erotico, ma si discosta anche dall'intento critico e moralizzante che era stato impiegato dal Maestro E.S. nel suo alfabeto antropomorfo (1467 circa)<sup>60</sup>.

Dell'alfabeto di Flötner è presente almeno un caso di applicazione all'illustrazione libraria. Nel 1652 un poeta inglese, Edward Benlowes, utilizza alcune lettere di questo alfabeto in versi introduttivi al suo *Theophila*, monumentale poema religioso, nel quale l'anima, grazie all'umiltà e alla contemplazione, trascende i piaceri terreni in continua tensione verso Dio. La sensualità delle lettere di Flötner, che Benlowes inserisce nel suo testo come iniziali, è disciplinata e ridimensionata dalla negazione della loro corporeità espressa nelle strofe che esse introducono. Benlowes aveva scritto e stampato il suo testo autonomamente, dopo un viaggio nel continente, durante il quale è probabile che si sia procurato le matrici delle iniziali<sup>61</sup>.

Proprio in virtù del suo carattere universale e duttile, la tipologia dell'alfabeto figurato di Flötner sarà quella più replicata. La scelta di corpi umani nudi si rivela vincente nel suo svincolare i personaggi dall'abbigliamento del suo tempo<sup>62</sup>, sottraendoli alla transitorietà delle mode e, quindi, del tempo. L'assenza di strumenti musicali, armi e altri oggetti, che potrebbero ricondurre a un preciso ambiente storico e geografico, differenzia nettamente questo alfabeto da quelli precedenti,

<sup>57</sup> B. DIENST, *Der Kosmos des Peter Flötner* cit., pp. 77-78.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 79. In particolare la studiosa si riferisce alle *Fäkalgedichte* di Hans Sachs.

<sup>59</sup> CONRAD LANGE, *Peter Flötner als Bildschneider*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XVII, 1896, pp. 162-180.

<sup>60</sup> Su questa interpretazione delle incisioni del maestro E.S. rimando a JÜRGEN ALEXANDER WURST, *Das Figurenalphabet des Meisters E.S.*, München, Tuduv Verlag, 1999.

<sup>61</sup> *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, a cura di Susi Kotzinger e Gabriele Rippl, conferenza del Konstanzer Graduiertenkollegs (ottobre 1992), Amsterdam, Rodopi, 1994 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 7), p. 102.

<sup>62</sup> Qualche drappo qua o là richiama la statuaria classica.

rendendolo in un certo senso sempre attuale, tanto da venire replicato non solo nell'immediato (una versione di Martin Weigel è del 1560 circa), ma anche nei secoli successivi<sup>63</sup>.

Fra i primi a proporre una nuova versione dell'alfabeto umano è Jost Amman (1539-1591), prolifico incisore attivo anch'egli a Norimberga, città in cui si trasferisce da Zurigo nel 1561, formandosi presso Virgil Solis, e della cui bottega assume la direzione appena l'anno seguente. In trent'anni di attività Amman lascia un *corpus* di oltre 1.500 stampe. Le sue xilografie illustrano libri di giostre, vestiti, alberi genealogici, armi, erbe, animali, oltre a trattati di medicina e ostetricia, tavole e carte geografiche<sup>64</sup>.

Firmato e datato 1567<sup>65</sup>, l'alfabeto di Amman (*fig. 7*) riprende quello di Flötner per quanto concerne le figure umane, le cui pose restano immutate, ma vengono rese più slanciate ed eleganti, coprendo le nudità maschili di *M*, *V* e *W* e cingendo i fianchi degli uomini di *C* e *R*, rispettivamente con un giunco e un drappo. Anche nella lettera *Q* l'artista rivela la sua discrezione sostituendo quella sorta di wurstel raffigurato da Flötner con un nastro. Rispetto all'alfabeto di quest'ultimo, che disponeva le lettere su file in numero variabile (otto sulla prima, sette sulla seconda, sei nella terza, tre nella quarta), Amman distribuisce i caratteri con maggiore ordine, sei su quattro file.

Il contributo più originale apportato da Amman consiste non tanto in questi dettagli, seppure non irrilevanti nel conferire più grazia e contegno ai corpi di Flötner, quanto nella cornice in cui sono collocate le lettere umane. Essa consiste in un'architettura di cartigli dall'andamento mistilineo, una sorta di apparato scenografico dotato di un suo volume nello spazio, tanto da proiettare un'ombra sulla 'parete' di fondo. Simile a quella dei carri di trionfo, questa scenografia da parata presenta altri elementi ornamentali, un mascherone grottesco separa *I* e *K*, mentre maschere che rimandano al teatro greco pendono alle estremità delle prime due file. Festoni di frutta sono sparsi un po' ovunque, nastri svolazzanti e sottili ramoscelli decorano l'intera composizione. Nel complesso, tuttavia, l'impressione che si riceve è piuttosto affollata e confusa: fra festoni e drappi e l'andamento irregolare dell'architettura di sostegno, i corpi umani finiscono con l'uniformarsi alla cornice che dovrebbe metterli in risalto, divenendo anch'essi parte della complessa impalcatura di nastri che li avvolge.

<sup>63</sup> È nota quella del francese Joseph Balthazar Silvestre, datata 1834. Cfr. B. DIENST, *Der Kosmos des Peter Flötner* cit., p. 73, fig. 12.

<sup>64</sup> KURT PILZ, *Amman Jost (Jos, Jobst)*, in *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1953, vol. I, pp. 251-252; solo per farsi un'idea, il New Hollstein dedica 10 volumi alle illustrazioni di Amman: cfr. GERO SEELIG - GIULIA BARTRUM, *Jost Amman*, in *The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700*, XXXI, Rotterdam, Sound & Vision, 2001.

<sup>65</sup> Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 2913, controfondato, xilografia, mm 271 x 359. Altre copie sono a Berlino, Kupferstichkabinett, inv.-Nr. 7686-7, D 18, e in collezioni private, una è stata battuta all'asta da Christie's a New York nel 2006 (Sale 1769, *The History of the Book: The Cornelius J. Hauck Collection*, 27-28/06/2006, New York, Rockefeller Plaza). Un'altra copia sempre battuta all'asta da Christie's, in data 19/06/2007, era invece una tiratura successiva del 1808-16 (Sale 1851, *Fine Printed Books and Manuscripts Including Americana*).

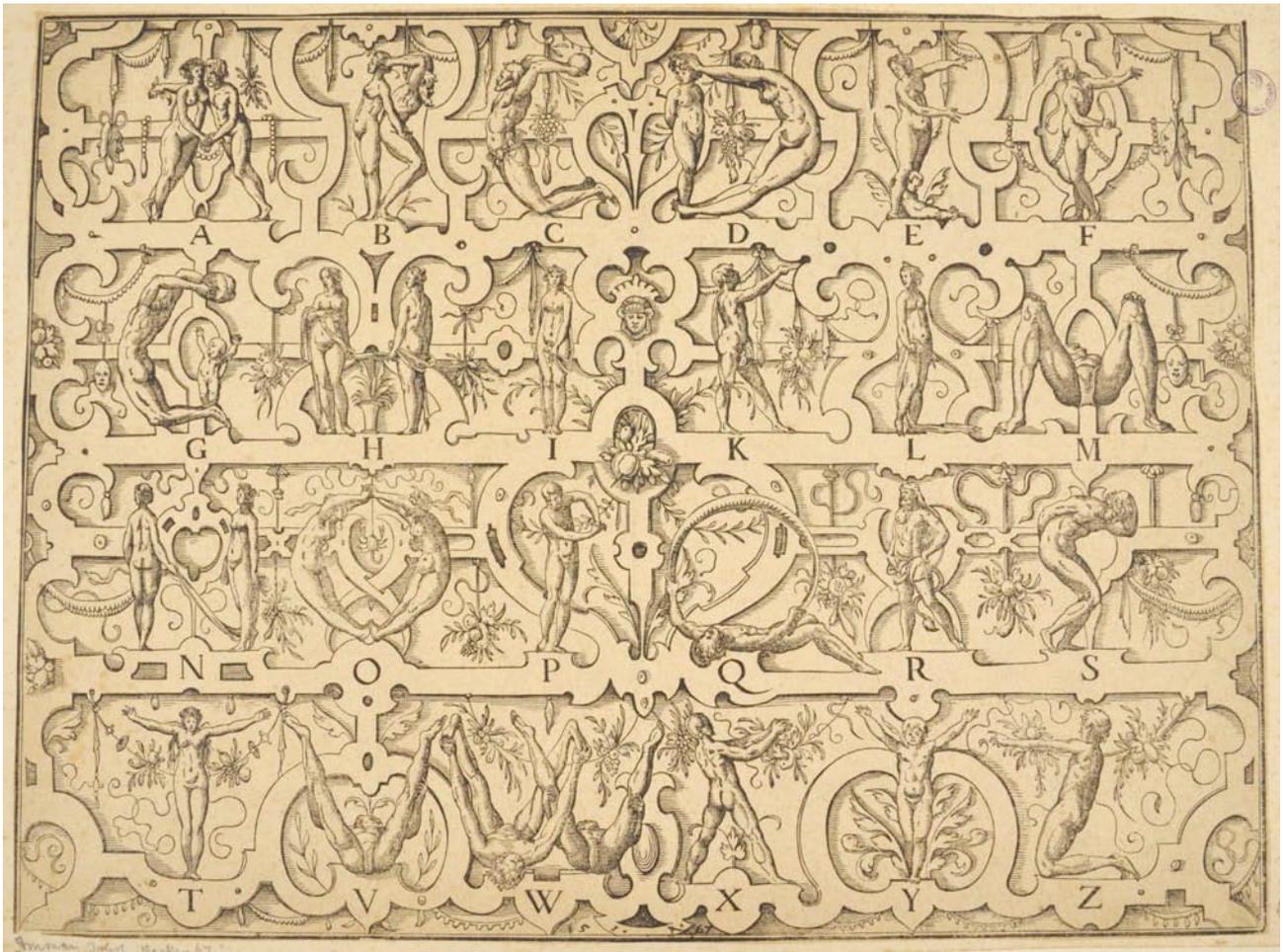


Fig. 7, Jost Amman, *Alfabeto umano*, 1567, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. PN 2913

I materiali finora presentati costituiscono una selezione all'interno dell'eterogeneo nucleo di alfabeti figurati del gabinetto bolognese, che può vantare altri esemplari di pari o superiore qualità estetica, e forse, di una ancor più spiccata originalità. Tuttavia, proprio in virtù del lessico iconografico grottesco, che questi alfabeti ornamentali adottano, sarebbe necessario un approfondimento, che questa sede non consente<sup>66</sup>.

Si è scelto, pertanto, di circoscrivere l'attenzione di questo testo agli esemplari che riflettono più efficacemente due particolari interessi dell'artista rinascimentale: lo scrupoloso rispetto delle proporzioni matematiche nella costruzione di ciò che lo circonda, e il riguardo per l'uomo, concepito come unità di misura del creato, tanto da fare delle sue stesse membra i caratteri dell'alfabeto.

<sup>66</sup> Alcuni alfabeti 'grotteschi' del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna sono oggetto di un mio attuale studio di prossima pubblicazione.

**Copyright immagini**

Per le figg. 1, 5-7: Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe. Tutti i diritti riservati.

Per la fig. 2: Londra, British Museum. © Trustees of the British Museum.

Per la fig. 3: Foto da S. Béguin, *Primate et Bologne* cit., fig. 2. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del turismo. Tutti i diritti riservati.

Per la fig. 4: Fonte: [gallica.bnf.fr/](http://gallica.bnf.fr/) Bibliothèque nationale de France.